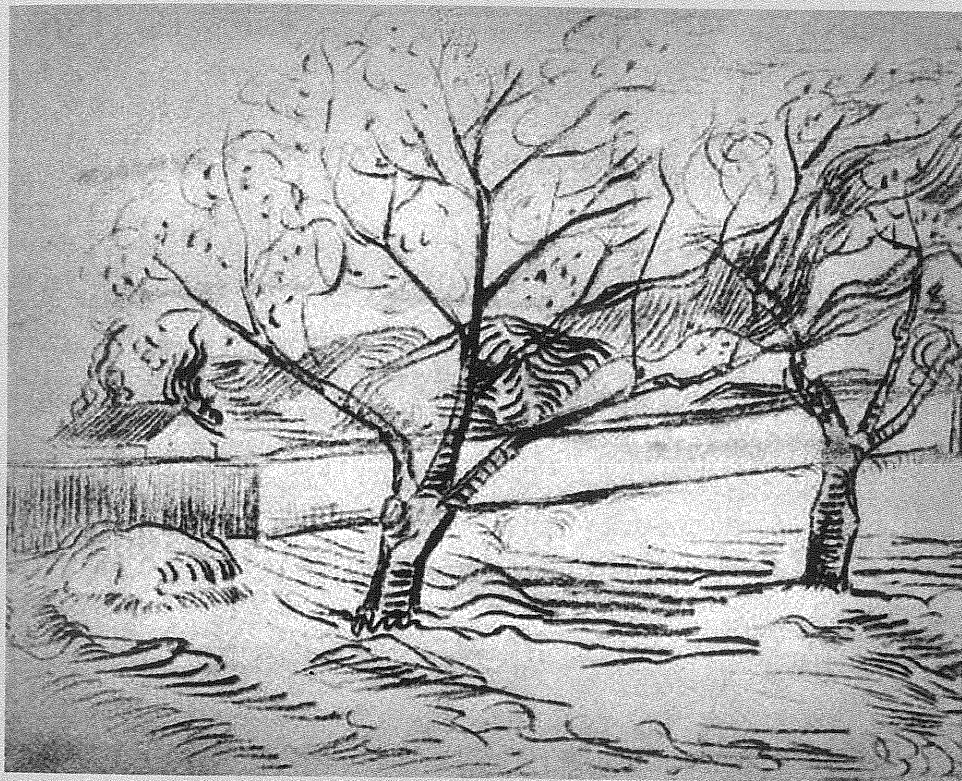


„...AMI BIZTOSAN VAN...”

„...AMI BIZTOSAN VAN...”



Itt kezdődött a posztmodern?

ÓTLIK-KÖNYVTÁR II.

Sorozatszerkesztő:

Fűzfa Balázs

„...ami biztosan van...”

Itt kezdődött a posztmodern?

A Kőszegen, 2009. november 6–8-án, az *Iskola a határon* megjelenésének
50. évfordulója tiszteletére rendezett Ottlik-konferencia előadásainak bővített
és szerkesztett szövege

SAVARIA UNIVERSITY PRESS
Szombathely
2012

MEGJELENT OTTLIK GÉZA SZÜLETÉSÉNEK
100. ÉVFORDULÓJA TISZTELETÉRE
100 SZÁMOZOTT PÉLDÁNYBAN



Szerkesztette:

FINTA GÁBOR
FÚZFA BALÁZS

Ez a

| |
|-----|
| 004 |
|-----|

 számú példány

TARTALOM

| | |
|---|-----|
| „...TALÁN EZ ELLEN NEM EMELNE KIFOGÁST” | 7 |
| GYÖRE BALÁZS: Álomnapló, 1982–1984 | 9 |
| „...HISZEN NEM LÁTTÁK” | 17 |
| FARKAS EDIT: A Haris köz | 19 |
| HORVÁTH KORNÉLIA: Realitás, imagináció és elbeszélői nyelv, avagy még egyszer a Trieszti-öbölről | 27 |
| KAMARÁS ISTVÁN: A határon átlépő olvasó | 34 |
| BESSENYEI ISTVÁN: Új határon az iskola – Ottlik tükrében | 48 |
| ODORICS FERENC: „...látta is, amit néz”. Az <i>Iskola a határon</i> tradicionális irodalomszemlélete | 51 |
| FINTA GÁBOR: Köd, csuklózás, rádió, futball. A szemantikai egyenértékűség esetei az <i>Iskola a határonban</i> | 56 |
| „MEGOSZTOTTA VELE” | 63 |
| SÁNDOR IMRE MÁRK: Kazinczy Ferenc és Ottlik Géza életművének párhuzamai | 65 |
| JUHÁSZ ANDREA: A közösség Ottliknál és Kuncznál | 74 |
| FÚZFA BALÁZS: A nyelvben megragadható világ kalandja. Pilinszky János: <i>Apokrif</i> – Ottlik Géza: <i>Iskola a határon</i> | 83 |
| KOVÁCS ÁGNES: Színe és visszája. Verbális és vizuális gesztusok Ottlik Géza és Antonio Tabucchi prózaművészetében | 89 |
| STURM LÁSZLÓ: Ottlik-hagyomány Karátson Gábor <i>Ötvenhatos regényében</i> | 97 |
| „NEM CSAK AZ ISKOLA” | 109 |
| SCHILLER ERZSÉBET: Nem csak az <i>Iskola</i> | 111 |
| DR. SIPŐCZNÉ MIGLIERINI GUIDITTA: Az objektivitás eclogái Ottlik <i>Hűség</i> című novellájában | 118 |

| | |
|---|-----|
| ALEXA KÁROLY: A szövegvendég: Ottlik Géza | 125 |
| CZETTER IBOLYA: A nyelv és az elbeszélés nehézségei Ottlik Géza: <i>Minden megvan</i> című novellájában | 131 |
| „...MEGVAN BUDA” | 139 |
| SÜMEGI ISTVÁN: Kalandos hajózás az epika rejtélyes vizein | 141 |
| HERNÁDI MÁRIA: A rejtett munkahipotézis. Megjegyzések az ottlik Rr-hez | 164 |
| NAGY EDIT: Próba-élet és nézhető is. Gondolatkísérlet az ottlik R _r modell működéséről, <i>Néző-Szereplő-amalgámlét</i> ürügyén | 178 |
| HERMÁNYI GABRIELLA: Az <i>ingyen mozi</i> -motívum előzményei az életműben | 190 |
| BÉRI ETELKA: A viszonylagosság tértapasztalata a <i>Budában</i> | 206 |
| SÁGHY MIKLÓS: A fotók és a festmények szerepe Ottlik Géza <i>Buda</i> című művében | 213 |
| OTTLIK-SZÓTÁR | 223 |
| KELECSÉNYI LÁSZLÓ: 50 szó <i>Iskola</i> | 225 |
| DOKUMENTUMGYŰJTEMÉNY | 231 |
| SALAMON ISTVÁN: Az én rádióm Ottlikkal | 233 |

A FOTÓK ÉS A FESTMÉNYEK SZEREPE OTTLIK GÉZA BUDA CÍMŰ MŰVÉBEN*

Ottlík életművét vizsgálva feltűnő és szembeötlő jelenség, hogy írásainak főszereplői majdhogynem mind művészek. Noha e művész-karakterek közt találunk író (Medve Gábor, Szebek Miklós), zenészt (Jacobi Péter) és festőt, mégis úgy gondolom, az utóbbi tevékenységforma, vagyis a festészet, és ezzel összefüggésben a képzőművész létforma kiemelt helyet foglal el az életműben, amit mi sem bizonyít jobban, minthogy három publikálásra szánt regényének (*Hajnali háztetők*, *Iskola a határon*, *Buda*) főszereplői mind festők, vagy éppen festőnek készülnek. De festő a főszereplője például a *Szerelem* és a *La Concepción* című novelláknak is. Figyelemreméltó jelenség még ezekben a művekben, hogy amennyiben megjelenik az éppen készülő vagy már elkészült festmény a szövegvilágban, akkor arról mindig kiderül, hogy valami baj van vele: a *Budában* sosem készül el az *Ablak* című (fő)mű; a *La Concepciónban* Ivánnak nem sikerül Lea képét *időtlen és örökké való* módon megfesteni; a *Hajnali háztetők*nek elnevezett kép sem pontos és elégséges reprezentálója a művészi szándékoknak, hiszen magyarázatra és *regényes* kiegészítésre szorul, éppen az elhibázott és elégtelen festmény kiegészítésének és pontosításának céljából íródik a *Hajnali háztetők* című szöveg – mint ahogy ezt megtudjuk a szóban forgó mű narrátorától.

A „főszereplő” festményekhez képest kétségtelenül kevésbé feltűnően és szembeötlően, ám az Ottlik művekben vissza-visszatérő módon mégiscsak megjelenik egy másik képi médium is, nevezetesen a fotó alapú kép, a fotográfia, valamint annak mozgásba hozott változata, a film. A *Hajnali háztetők*ben például igencsak határozottan elkülöníti egymástól a fotográfiát és a festett képet a narrátor. Mindenekelőtt a fotográfiát sokkal közelebbinek tartja a valósághoz, mint a festményt. Erre utal a szövegben, amikor Bébé Lilitől fotókat kér, hogy elkészítse Halász Péter festői portréját („Szeretnék elvinni néhány régi fényképet Péterről. Vigyázok rájuk, és visszahozom majd. Le akarom festeni, tudja.”¹). A fotó mint a festmény modellje a készülő alkotás hitelességének, világszerűségének a zálogaként, azaz mintegy annak valósághorgonyaként funkcionál. Később pedig a nyers valóság és a tények megragadásának a festménynél hitelesebb eszközeként utal a fotográfiára, a fotó alapú képre a narrátor, melynek segítségével egyúttal az elmondani kívánt történet szándékait is jellemzi az alábbi módon: „ez semmi esetre sem regény vagy kitalált történet; se nem műalkotás: csupán a nyers valóság. Afféle dokumentumgyűjtemény egy képhez. Ha a Giocondáról,

* A tanulmány részben a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, részben pedig a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ OTTLIK Géza, *Hajnali háztetők*, Bp., Magvető, 2005, 11.

vagy teszem azt, Tizian Kesztyűs férfijáról ránk maradhatott volna egy skatulyára való amatőr fénykép vagy a hangjuk magnetofonszalagon vagy egyenesen néhány tekercsnyi színes hangosfilm-felvétel, a mesterek vászna mellett bizonyára volna némi érdekessége annak is, hogy levetíthetünk egy-két ilyen töredékes, a modellek valóságos életéből vaktában megőrzött Technicolor 3 D hangosfilm-kockát.”²

A fotóalapú képkészítési eljárás fontosságát külön kiemeli és hangsúlyozza tehát a *Hajnali háztetők* című szövegben, hogy a történetírás folyamatát a narrátor kifejezetten az ilyen elven működő képkészítő eljárásokhoz hasonlítja.³ De magát a regény sorsfordító pillanatát, azaz a háztetők hajnali látványát is egy fotó alapú pillanatfelvétellként írja le a narrátor: Péter ugyanis hat emelet magasból „nem láthatott semmit, hiszen körül sem nézett odafönt a tetőn, hacsak a recehártyája nem készített valamilyen csodálatos pillanatfelvételt.”⁴

A *Buda* című regényben – akár azt is mondhatnánk: mintegy feleletként az életművet nyitó kisregényre – ismét fontossá válik a fotó alapú kép, a film, elsősorban az „ingyen mozi” formájában. Jóllehet ez esetben már nem konkrét, kézbe fogható (vagy a nézőtér sötétjéből ténylegesen megfigyelhető) képekről van szó (mint a fenti idézetek közül az első esetben), hanem egy metaforáról, egy alakzatról, ám abban nem különbözik az „ingyen mozi” a *Hajnali háztetők*ekben szereplő fotóktól, hogy itt is a *valóságmegragadás* egyik lehetséges formáját jelöli a festmény mellett. Mondhatni, akár a *Hajnali háztetők*ekben, a *Budában* is a fotó alapú kép lesz a festmény legkomolyabb versenytársa. Mégpedig többek közt abból a szempontból, hogy melyik művészi médium képes eredendőbben a valóság, vagy még inkább: az emlékek pontosabb, hitelesebb megragadására. És ennek tétje nem csekély Ottlik műveiben, hiszen azok egyik alapproblémája – talán nem túlzó általánosságban fogalmazva –, hogy megvan-e még a múlt, és ha igen, megidézhető-e újra? Vagy Ottlikkal szóval: meg van-e minden? Vagy inkább: semmi sincsen sehogy? És ha mégis inkább az előbbi eset áll fenn, azaz megvan minden, akkor elmondhatóak, kommunikálhatóak-e a sorsalakító, emberformáló emlékek?

Meglátásom szerint Ottlik Géza műveiben a festmények és a fotográfiák alapvetően eltérő módon viszonyulnak a múlthoz, a világhoz és a valósághoz. A festmény az Ottlik-szövegek reménye szerint képes volna eseményeket, idősíkokat szintetizálni, emlékeket sűríteni, és ezeket az emlékeket, eseményeket meg is tudná őrizni az örökkévalóságnak. Mi más funkciója volna a folyamatosan készülő (de soha el *nem* készülő) *Ablak* című festménynek a *Budában*? Abba a nagy festménybe, a főműbe ugyanis bele kell kerülnie Bébé szerint mindennek, ami fontos volt az életében.

² *I. m.*, 14.

³ Bizonyos értelemben még Szebek Miklós, az író barát tényyszerűsége vonatkozó értelme is ide sorolható, aki ekképpen figyelmezteti Bébét: „Próbáld tárgyilagosan leírni azt, amit fontosnak tartasz, mintha nem a magad szemével néznéd, hanem egy épeszű idegen szemével.»” (*I. m.*, 17.) Ez esetben ugyanis az „épeszű idegen” személytelen és elfogultságoktól mentes szeme akár a kamera objektívjéhez is hasonlítható.

⁴ *I. m.*, 107.

A festmény azonban, Bébé szerint, nemcsak a múltat képes magába sűríteni, hanem képes azt a maga teljességében vissza is idézni. Hiszen: „Ott semmi sem volt egyszerre.” – mondja a narrátor. – „De visszaszereztem. Hát ezt kellene festenem.” Vagy: „Le kell majd festeni, és benne lesz a 15/b-beli lakásunk, s abban benne van az egész gyerekkorom.”⁵ Sőt a festmények a múltbeli hiányokat is el tudják törölni, és képesek a múlt fájdalmait megszüntetni; hiszen Bébé azt reméli, hogy az anyja hiányát legalább az „Ablak”-ban helyre tudja majd hozni. Ebben az értelemben a felejtés és az elmúlás, mi több a halál ellen dolgoznak a festett képek.

Miképpen kíséri meg mindezeket a festészeti célokat elérni Bébé? Oly módon, hogy a dolgok és személyek időtlen lényegét akarja megragadni. „Valami módon a lényét (ugye)” – mondja a *Buda* festő-narrátora azon töprengve, hogy Júliát milyen módon jelenítse meg az *Ablak* című képen. Vagy az anyja alakjának festészeti ábrázolhatóságát mérlegelve: sose „az arcvonásait ferd, haját, szeme színét, hanem (egyenesen) a lényét. Ezt ismerted igazán”.⁶ E lényegábrázoló technika nem a külsőségekre, hanem a belső, vagy ha tetszik, a transzcendens tartalmaknak a megjelenítésére törekszik. Éppen ezért a festőnek munka közben mintegy csukott szemmel befelé kell figyelni, a saját belső (transzcendens) sugallatait kell regisztrálnia, hogy az „eltűnt idő” lényegi, azaz szabad szemmel nem látható, sokkal inkább csak utólag belátható transzcendens tartalmait („levegőjét”, „hangulatát, milyenségét”) meg tudja jeleníteni.⁷ Maga Bébé pedig így fogalmazza ezt meg: „a fényképezhető látványnál kicsivel több, láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát mondjuk: levegőjét kerested a festményedhez.”⁸ (A kiemeléssel arra szerettem volna ráirányítani a figyelmet, hogy ebben a szövegrészletben a festmény többletét kifejezetten a fotográfiához mérten határozza meg a narrátor.)

Az imént vázlatosan összegyűjtött jellemvonások egy meglehetősen jól körülhatárolható festészeti hagyományhoz kötik Bébé képkészítői metodológiáját. Ezt a hagyományt André Bazin terminológiáját követve akár múmia-effektusnak is nevezhetnénk. Bazin ugyanis az egyiptomi mumifikálással rokonítja azt a festészeti elképzelést, mely a festett képet a múlandó világ időtlenítéseként, öröklétbe helyezéseként értelmezi. A francia esztéta – akárcsak Bébé – a múlt (és jelen) történéseinek olyan esszenciális sűrítvényeként írja le az ilyen céllal készült műalkotásokat, melyeknek szándéka nem más, mint az ábrázolt tartalmát kivonni az élet véges időszámításából és a halálon túlra, vagyis az öröklét végtelenjébe illeszteni. Bazin szerint ez az elképzelés egészen a fotográfia feltalálásáig, vagyis a 19. század elejéig tartja magát a képzőművészetben.⁹

⁵ OTTLIK Géza, *Buda*, Bp., Magvető, 2005, 73, 112. (A továbbiakban: *Buda*.)

⁶ *I. m.*, 59.

⁷ Talán éppen ezért nem képes Lexi lefesteni Bébé. Lexi ugyanis „nem festenivaló volt: jó nézni, való volt a földszinti folyosón” (*Buda*, 160.). Lexiről a történet során megtudjuk, hogy mély, esszenciális tartalmak nélküli burok-személyiség. Ezért nincs, ami a vásznon belőle láthatóvá válna, hiszen ott a *lényeg* az, aminek meg kell jelennie.

⁸ *Buda*, 91. (Kiemelés tőlem: S. M.)

⁹ Vö. André BAZIN, *A fénykép ontológiája*, ford. BARÓTI Dezső = B. D., *Mi a film?*, Bp., Osiris, 2002, 16–20.

Walter Benjamin szintén a fotográfia feltalálásának időpontjában húzza meg azt a történelmi határvonalat, ahol a képek aurájának a fokozatos eltűnése elkezdődik. Egy kép aurája – noha e terminust elég homályosan határozza meg Benjamin – az „itt és most”-hoz kötődik, a képben felsejlő távoli dolog performatív megidézéséhez. Benjamin pontosan csupán a természeti tárgyak auráját definiálja ekképpen: „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihenve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belelegezünk a hegyek és az ág auráját.”¹⁰ Mit jelent azonban a művészi tárgy, egy festmény, egy kép aurája? A természeti tárgyak analógiáját felhasználva, egy festmény aurája az, ami „egyszeri felsejlése valami távolinak” az adott képben. Más szóval valamiféle lényegiség, amelynek a jelenlétét a műtárgyak esetében egy hagyományrendszer garantálja és határozza meg. Ilyen hagyományrendszer például a vallás, mely bizonyos (mű)tárgyaknak transzcendens (isteni) lényegiséget tulajdonít, de ilyen hagyományrendszernek tekinthető a romantika szépség és zsenikultusza, mely a valláshoz hasonlóan az értékes műalkotásokat a transzcendencia evilági betöréseként, evilági felleléseként azonosítja, a mű alkotóját pedig géniuszként, zseniként tiszteli, aki e transzcendens tapasztalatot közvetíteni és műalkotásában jelenvalóvá tenni képes. Ám az „egyszeri felsejlése”, az ecset közvetlen érintésének formájában csupán az eredeti vásznon érhető tetten. Ebből adódóan az aura kizárólag az eredeti képhez kapcsolódik, és a reprodukciókhoz már nem.

Benjamin a műalkotások eredetét vizsgálva egészen a vallási kultuszokig jut el. Meglátása szerint ugyanis: a „műalkotás beágyazása a hagyomány kapcsolatrendszerébe eredetileg a kultuszban fejeződött ki. Mint tudjuk, a legrégebbi műalkotások kezdetben mágikus, utóbb valamely vallási rituálé szolgálatában álltak. Döntő jelentősége van annak, hogy a műalkotás auratikus létezés módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az »igazi« műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett: a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott rituálé. A szépség profán szolgálata, amely a reneszánszban alakult ki, s érvényben maradt háromszáz éven át”.¹¹ Vagyis a festészet egészen a 19. századig mindig megőrzött valamit a vallási kultuszok jellegéből.

Visszatérve az ottliki festményekhez, azt lehet mondani, hogy a szóban forgó regényekben szereplő piktorok elképzelése a festészetről meglehetősen kultikus és auretikus. Vagyis hinni látszanak a képek mágikus erejében, mely az eltűnt vagy a nem látható dolgokat is láthatóvá, vagy még inkább (*itt és most*) jelenvalóvá

¹⁰ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea (átdolgozta MÉLYI József) = http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html [2012. 04. 12.]

¹¹ Uo.

tudja tenni, és az örökkévalóságnak meg tudja őrizni.¹² Festeni még a csodákat is lehet, mondja a narrátor a *Budában*, hiszen a „festés nem igazság. Csalás, linkség, mint a költészet”.¹³ Valamint a festészet a romantikával, a költészettel rokon, és ebből következően a múlt és a teljesség terét képes megnyitni, vagyis azokét a helyekét, melyekbe a narrátor szeretne visszatérni.¹⁴ Ebben segíthetne neki egy olyan teremő és mágikus kép, mint például az *Ablak*. De éppen ez az a kép, amely nem jön létre. Más szóval ez az a festészeti és művészeti hagyomány, amely az Ottlik szövegek festői számára elérhetetlen és visszahozhatatlan, noha minden alkotói törekvésük végső célja egy ilyen hagyomány megidézése volna.

Mint említettem korábban, Ottlik műveiben a festmények mellett az emlékek megragadásának és felidőzésének másik fontos eszköze a fotográfia, vagy a fotó alakú kép és annak mozgásba hozott változata, az „ingyen mozi”. Sőt, a szövegek narrátorainak implicit véleményét kibontva azt is lehetne mondani, hogy a mozi, a fotó médiumai sokkal inkább képesek az emlékek, az élet dolgainak a megragadására. Mégpedig azért, mert az „ingovány”, az „illúzió” a „hipotetikus-ság”, mely a dolgok mélyén fellelhető („életed legalján ingovány van”¹⁵), és amely miatt az emlékezés festményei elkezdenek szétesni, az éppenséggel az ingyen mozinak a legfontosabb fundamentumát adja. Mert az ingoványra épült, feltételes világot választani, az nem jelent mást, magyarázza Medve döntését a *Budában*, mint az ingyen mozit választani.¹⁶ Egy szóval az ingyen mozi sokkal kifejezőbb metaforája a fennálló világnak, mint a festmény. A mozi médiuma sokkal inkább képes metaforikusan leírni a narrátor, Bébé világtapasztalatát, világ-élményét, mint a romantikus és költői festmény – legalábbis a *Budában*. Más szóval a *Buda* Bébéjének gyötrelmei bizonyos értelemben úgy is jellemezhetőek, hogy egy festői világ mélységeire vágyó ember minduntalan a mozi sekélyes és illúziókeltő feltételességében találja magát. A festészet segítségével megpróbálja meghaladni az ingyen mozi élményét, tapasztalatát, ám ez nem sikerül neki.

¹² A festmény örökkévalósághoz kapcsolódását sugallja például, hogy a narrátor szerint a halálon túlra is átvihető a műalkotás: „Ha a halálom után vihetem magammal, amit még festeni szeretnék, akkor kezdjek bele nyugodtan.” (*Buda*, 361.)

¹³ *I. m.*, 8.

¹⁴ Vö. „Sötétség és hideg lesz ebből nemsokára. Sürgősen vissza kell találnod, Bébé, egy festői – költői, romantikus, egészen másféle – világba.” (*Buda*, 263.) Vagy a festészet és a romantika összekapcsolásának példája máshelyütt: csak akkor festheted a látható világot, mikor megvan benne az a láthatatlan „több”, amit meg akarsz őrizni: olyasmí, mint boldogság (vágy, romantika, stílus, nosztalgia, nem alaptalan várakozás), vagyis amit épségben-egészben akarsz magaddal vinni a túlvilágra.” (*Buda*, 359.)

¹⁵ *I. m.*, 268.

¹⁶ Vö. „És a rabságot választani szabadon, Sándor. (Az ingoványra épült, feltevése világ. Csínálni tovább az Ingyen Mozit. A végig kísérleti jellegű, próba-életedet, amelyben ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tudod elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...)” (*Buda*, 23-24.) Valamint a feltételes világ és Ingyen Mozi kapcsolatát igazolhatja még az alábbi szakasz is: „Medve azon az őszön, a szökése után, amikor visszajött az ingoványra épült, csak feltevéseesen létező világba, mint Néző-Szereplő-amalgám, azt mondja, csináljuk tovább az Ingyen Mozit.” (*Buda*, 20.)

Mi jellemzi hát a film és az annak alapját adó fotográfia médiumát? És mi köze mindennek az ottlik világhoz és Ottlik (elbukott/ingoványon járó) festőjéhez?

A fotográfia és a festmény alapvető különbsége, hogy az előbbit jellemzi az ontológiai hasadtság, míg az utóbbit nem.¹⁷ A fotográfia ontológiai hasadtsága azt jelenti, hogy a képen reprezentált esemény mindig *más* idő és térsíkban létezik, mint maga a képtárgy (a fénykép) és ilyen értelemben mindig elkülönül a (képet néző) befogadó aktuális tér és idő tapasztalatától.¹⁸ A fotográfia dokumentáló jellegéből adódóan egy *múlt*beli eseményt reprezentál, tesz *jelen*valóvá. Ellenben a festmény minden tekintetben jelenvaló, mely előttünk bomlik ki az időben, azaz a befogadóval egy tér és idősíkból. Avagy Benjamin szavaival: magában hordja auráját, azaz mindenkori „itt és most”-ját, mindenkori jelenvalóságát. Ennek előfeltétele persze, hogy időtlen tartalmakat sűrítsen magába, még akkor is, ha a festményen történetesen felismerjük a modelleket, a valaha élt embereket vagy a múltban lezajlott eseményeket. A kép időn kívülségét egyfelől az biztosítja (a kultikus eredetű festészetben), hogy a festmény transzcendens, azaz időtlen tartalmakat képes (legalábbis megítélői szerint) magába sűríteni, másfelől pedig, hogy olyan sajátosan képi tartalmakat képes megmutatni, melyek függetlenek az ábrázolt esemény, személy idő- és térdimenziójától (mint például a modern festészetben).¹⁹ E ponton talán érdemes újra felidézni Ottlik festőjének, Bébének művészi törekvéseit. Az *Ablak* című kép elkészítésével ugyanis (de akár a *Hajnali háztetők* című képpel is) a múltat időtlenül magába sűríteni képes festményt szeretne létrehozni. Egy olyan festményt, amely „a félelmek, örömök, vágyak, emlékek, várakozások színei”-ből épül, és „a fényképezhető látványnál” többet, a látható világ „láthatatlan részét, hangulatát, milyenségét, hát, mondjuk: levegőjét” képes megragadni.²⁰ És ismét Benjamin terminusát használva azt is mondhatnánk, hogy az *auráját* képes megragadni, és magába sűríteni.

A fotográfia azonban (és így az azt tovább fejlesztő film is) ontológiai hasadtságából adódóan elválasztja a képtárgy és a képen ábrázolt idejét. Más szóval a befogadó és a megjelenített idejét. És ezt a *Buda* narrátora, Bébé is pontosan látja: „az ingyen mozi és te, aki nézed: nem egy helyen vagytok.” Az elkerülhetetlen hasadtság következménye pedig, hogy a világ (a múlt és a jelen) hipotetikus-

¹⁷ D. N. RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Cambridge–London, Harvard University Press, 2007, 56.

¹⁸ Walter Benjamin elképzelése szerint a fotónak nincsen aurája, azaz „itt és most”-ja. Ennek egyik oka éppen ontológiai hasadtságával magyarázható, vagyis azzal, hogy, ha szabad így fogalmazni, a fotó elválasztja az „itt és most”-ot, az „akkor és ott”-tól.

¹⁹ Bizonyos tekintetben persze e két „esztétika” nem különbözik egymástól, mert például az utóbbi módon készült képet és létrehozóját ugyanolyan profán vallási áhítat veszi körül, mint a kultikus hagyományban gyökerező képeket, gondoljunk csak a múzeumok látogatási rendjére, mely a nézőt (például teremőrök, kordonok és a többi segítségével) a „csodás” és „magasztos” kiállítási tárgyak – akár még a fotográfia esetében is – áhítatos, és ha tetszik, ceremóniális szemlélődésre készíti. A műalkotások sajátos (időtlen) képi tartalmairól pedig például Max IMDAHL *Ikonika* című tanulmányában olvashatunk érdekes és meggyőző okfejtést (= *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 254–273.)

²⁰ *Buda*, 91.

sá, pusztá feltevéssé, vizuális illúzióvá válik: „ez csak a te elképzelésed a világról, a legfeljebb csak erősen valószínűvé tehető feltevéseid.”²¹ – mondja Bébé. Mert az ingyen mozit végig csinálni a kísérleti jellegű, próba-élet választását jelenti, amelyben „ugyan állandó tapasztalat-sorozatokkal valószínűsíteni tudod elgondolásodat a fizikai világ és a hozzád hasonlóknak feltételezett többi ember létezéséről, de bizonyítani soha...”²²

Míg a festmény az öröklétnek, az időtlenségnek készül, addig a fotográfia éppen az *időbe* ágyazottságából nyeri alapvető létmódját. Pontosabban abból az idő paradoxonból, hogy a fotográfia által jelenvalóvá lesz egy jelen nem lévő (jelenvalóvá többé nem tehető) történelmi (múltbeli) pillanat. A jelenlét és a hiány e kettős játéka a fotó médiumának alapvető jellemvonása, melyet Eduardo Cadava *Words of Light* című munkájában a fotó szédületének, a fotó örvénylésének (vertigo) nevez. A fénykép egy nyom, mely eltörli önmagát, egy tapasztalat, mely a tapasztalt jelenséget nem tartalmazza.²³ És éppen ezért valójában „a leghűsegebb fotó, amely minél hűségesebb akar lenni az ábrázolt eseményhez, az éppen a leghűtlenebb, a legkevésbé mimetikus – a fotó mely hűséges a saját hűtlenségéhez.”²⁴ A fotó és a film egyszerre közelít és távolít is bennünket a múlttól/a múlthoz, a történelemtől/a történelemhez. Meglátásom szerint Bébé festői tapasztalata, vagy még inkább: festői kudarca éppen ehhez a szédülethez vezet el őt, vagyis ahhoz az örvényléshez, mely a fotó, az ingyen mozi sajátja. Mert miközben a múlt minél hűségesebb megragadására törekszik (az *Ablak* című festmény segítségével), aközben egyre inkább távolodnak, esnek szét a tetten érni szándékozott, valaha jelenvaló események, személyek.

Az emlékek filmjének (ontológiai hasadtságának) további keserű tapasztalata, hogy a múlt filmjének, fotográfiájának szemlélője (már) nem része annak a világnak, amit lát, noha minden vágya újra visszatérni az eltűnt idő univerzumába. A festmény éppen időtlenségéből adódóan ezt lehetővé tehetné, a mozi azonban nem. Hiszen az utóbbi legmélyebb paradoxona, hogy amit prezentál, az mindig a múlt távolában is van egyúttal.²⁵

²¹ I. m., 88.

²² I. m., 23–24.

²³ Vö. Eduardo CADAVA, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 103.

²⁴ I. m., 15. – Christian Metz a mozival, filmmel kapcsolatban fogalmaz meg hasonló gondolatokat, mint amilyenekre Cadava a fotográfiát vizsgálva jut. Metz a filmet olyan kettős jelnek tekinti, mely a jelenlévő kép és a távol lévő ábrázolat közt oscillál. A mozi – írja – „a többi művészetnél nagyobb mértékben vagy sajátserűbb módon bilincsel minket a képzelődéshez: az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét az itt egyedül jelenlévő jelentő.” (Christian METZ, *A képzeletbeli jelentő*, ford. JÓZSA Péter, *Filmtudományi szemle*, 1981/2, 60.) A metzi „szakadék” metafora még jelentésmezejében is érintkezik Cadava „szédület”, „tériszony” elnevezéseivel, melyekkel utóbbi a fotográfiát jellemzi.

²⁵ A filmnézés élményére lefordítva ez – kissé sarkítva – azt jelenti, hogy sötétben ülve a vásznon látott eseményekbe teljes odaadással éli bele magát a néző, ám ha megpróbálna *ténylegesen* átkerülni abba a hipotetikus világba, melyet maga előtt lát, akkor mindezzel csupán a vásznat szakítja szét, és az ott található mozi-felszerelések és limlomok szűkös univerzumában találja magát. Talán nem

A múlt visszaszerezhetetlenségének szkepszise, ami az iménti idézetben is explicit megfogalmazást nyert, végül a jelen tapasztalatává is válik, pontosabban kiviláglik, hogy az esszencia, a látszatok mögötti lényeg lehet, hogy *soha* nem is volt jelenvaló. Se a múltban, se a jelenben. Éppen ezért nincs is mit visszaszerezni, ha a múltban is hiányzott már. A múltat és a jelent egyként átjáró szkepszisnek pontosabb kifejezője az ingyen mozi (ezt olvashatjuk ki Bébé bölcselkedéséből), mint az esszenciális, auratikus festmény. Ebből következően az „ingyen mozi” metafora utal arra az ontológiai kételyre is, mely ekképpen foglalható össze: ha nem ragadható meg a létezők lényege (az *Ablak* című festmény segítségével), akkor kérdés, hogy volt-e egyáltalán lényegük a múltba tűnt dolgoknak, személyeknek. Nem látszatok, külső burkok voltak-e csupán. Vagy, ahogy a narrátor fogalmaz Mártával kapcsolatban: „Megvan, hol? Valahol, valamiként. Elfogadható, de amíg élsz, eldönthetetlen, illúzió.”²⁶

A fotográfia (ingyen mozi) által prezentált ambivalenciát, vagy Cadavával szólva „szédületét” részben az is okozza, hogy a fotó alapú kép inherens módon érintkezik a halállal. Ugyanis ha valakit egy fotográfián látunk, akkor tudjuk, hogy az a kép túl fogja élni őt. Az ábrázolt személy a „kis halált” már az életében elszenvedi, hiszen a kép nélküle kezd el létezni, nélküle lép be a jelek körforgásába, és mindig, amikor valaki ránéz a képére, szinte előre vetítve látja az ábrázolt személy majdani halálát. A fotó ilyen értelemben „örökös búcsúzás – írja Cadava –, mely a lefotózott halála utáni életéhez tartozik. Kitorölkhetetlenül beégetve a halál egy pillanatra felvillanó vakujával.”²⁷ Más helyütt pedig így fogalmaz: a fotográfia „halál a halálunk előtt [...] A kép már előre bejelenti a hiányunkat [...] a fénykép azt mondja nekünk, hogy meg fogunk halni, és egy napon már nem leszünk itt, vagy még inkább azt mondja, hogy csak olyan formában leszünk itt, ahogy mindig is voltunk: képként. A fénykép a lefényképezett halálát jelenti be.”²⁸

véletlen, hogy a világ megismerésének tapasztalatát Bébé egyenesen a mozi vászon érzékeléséhez hasonlíttja: „Például a mozivászonra ráillesztesz egyet a geometriáid közül. Amit látsz, azt kétféle módon, jobbra-balra, vagy lefelé-fölfelé tudod szándékosan változtatni. Ezt jól kikísérletezted, tehát a világ síkban fekszik, elhiheti neked mindenki.” (*Buda*, 88.)

²⁶ *Buda*, 340. – Érdekes még megfigyelni, hogy az iménti idézetben megfogalmazódó kétségek, sőt, kétségbeesés után éppen egy régi fotográfia hozza el a megnyugvás pillanatát (legalábbis egy ideig) az elhunyt feleséggel kapcsolatba: „Márta fényképét, ami régen anyáméknál lógott, talán a szemem sarkából megpillantva, hirtelen rávilágított bennem valami, hogy rendben van. Ó átmenetileg most nincs itthon, dolga van, ez a szabály, én csak csináljam addig is, s majd aztán, majd ő is meglátja, ahogy lesz, de egyelőre ez a platform. Vele is rendben van így, ez az ábra.” (*Buda*, 338–339.) Mint-ha Bébé e pillanatban a fotográfia segítségével értené meg, hogy az emlékeknek, a múltnak ez a kettősség a természete, melyet a jelenlét és a távollét mozgása („tériszonya”) határoz meg.

²⁷ Eduardo CADAVA, *Words of Light*, i. m., 13.

²⁸ *I. m.*, 8. – Mindazonáltal nem csak a Walter Benjamin írásait elemző Cadava jut erre a következtetésre a fotókkal kapcsolatba, hanem például a nagy hatású francia gondolkodó, Roland BARTHES is a fénykép és a halál érintkezését hangsúlyozza *A világoskamra* című írásában, amikor így fogalmaz: „amikor felfedtem magam a művelet [ti. a fotózás] eredményén, azt látom, hogy meghaltam, én magam vagyok a halál” (ford. FERCH Magdolna, Bp., Európa, 1985, 20.). Némiképpen rokon

Az élet és halál kettősségét magában foglaló film, fotó – mely azt a személyt is képes láthatóvá tenni, aki már meghalt – pontosabban fejezi ki Bébé múltához való viszonyát, mint a festmény. A festmény azt ígérné, hogy a halottakat, a számára valaha oly fontos embereket – vagy legalábbis azok lényegét, transzcendens lényét – ki tudja ragadni a túlvilág birodalmából, és be tudja őket balzsamozni az öröklétnek.²⁹ Ám a probléma éppen az, hogy nem tudja ezt a cselekedetet végrehajtani, mert a múlt színes szötteése esik szét, és így a múlt eseményeit szintetizáló kép nem jöhet létre. A „nagy” kép hiányában pedig a halottak sem éleszthetők újra, sőt – mint ahogy arról fentebb már szóltam –, még a korábbi létük is kérdésessé válik.³⁰

Egyszóval: Bébé nem képes a halottait (vagy legalábbis azok lényegét, lényét) életre keltő festményt létrehozni. Ehelyett pillanatképei, ingyen mozi felvételei vannak a múltbeli társakról, a múltbeli eseményekről. Képek, melyek az elhunytakat csupán hipotetikusán, feltételesen és illúzió formájában tudják megidézni. De ezzel egy időben azt is tudatosítják e felvételek az elbeszélőben, hogy ő sem létezik másként, mint egy majdani fotográfia hipotetikus, feltételezett, illuzórikus valósága.³¹

A festmény és film, fotó médiumainak Ottliki használatáról (főként a *Buda* alapján) összefoglalóan azt lehetne mondani, hogy Bébé múltjának és világtapasztalatának megragadásakor a festmény nem bizonyul megfelelő eszközhöz. Mégpedig azért nem, mert a világ hipotetikusága, feltételes volta és illúzió jellege nem fér össze azokkal az esztétikai elvekkel, melyeket az (általa megálmodott) festmény képvisel. E festmény ugyanis azt ígérné, hogy a múltba tűnt események és személyek (transzcendens) lényege, „levegője” megragadható, a képre átvihető, és az időn kívülre, az öröklétbe helyezhető. A múlt eseményeinek természete azonban nem teszi lehetővé ezt a felidézés-, megragadás- és rögzítésformát. Bébének tapasztalnia kell, hogy a világ illékonyságának megragadásakor a festett képnél sokkal hasznosabb (nyelvi) eszköz a fotó és sokkal pontosabb metafora az ingyen mozi. Az utóbbi reprezentációs eljárás ugyanis éppen úgy működik, mint a narrátor által leírt emlékezőtechnika: minden emléknym a jelenlét és a

módon Susan SONTAG a fényképezés gesztusát a lefotózott alany „meggyilkolásaként”, azaz élette-lenné, halottá tételeként értelmezi, és ily módon kapcsolja össze a fotográfiát és a halált. (*A fényképezésről*, Bp., Európa, 1999, 26.)

²⁹ Vö. a korábban már említett bazeni múmia-effektussal.

³⁰ Vö. „Márta létezése a te feltevésed volt. Egyáltalán, ahogy a többi emberé, Márta pusztá megléte is hipotetikus volt. Vele együtt életed műve, költészete, regénye szintén. Minthogy a tapasztalat nem táplálja többé, Márta létezésének a feltevése nem tartható tovább. Visszamegy a hipotetikusba, az Ingyen moziba (ahonnan jött). Kijózanodsz. (A költészetből is.) Egy idegen lány Budáról. A többi saját csinálmányod volt. Illúzió.” (*Buda*, 269.)

³¹ D. N. RODOWICK szerint a fotó imént vázolt, szubjektivitást megkérdőjelező tulajdonságaival szemben a festmény másképpen működik, mégpedig azért, mert teljességének, aurájának tapasztalata a néző szubjektumának egészlegességét és egységét is garantálja: „A festmény ontológiai jelenlét valósága, vagyis hogy időben és térben teljes mértékben előttünk bomlik ki, autonóm létének garanciája is egyben, de ugyanakkor a vele szembesülő szubjektum autonómiáját is elismeri.” (*The Virtual Life of Film*, i. m., 67.)

távollét egyidejűségének paradoxonát (Cadava szavával: tériszonyát) foglalja inherens módon magában. A múltból felmerülő háromdimenziós emlék, kétdimenziós sík formájában, a maga esszencia nélküliségében válik (virtuálisan) megtapasztalhatóvá. És ez a típusú művészi (mediális) forma sokkal pontosabb kifejezője annak a tapasztalatnak, mely a *Buda* életén elmélkedő narrátorának sajátja, és amely jellemzésének hívószavai: ingovány, kártyavár, illúzió, hipotetikuság.